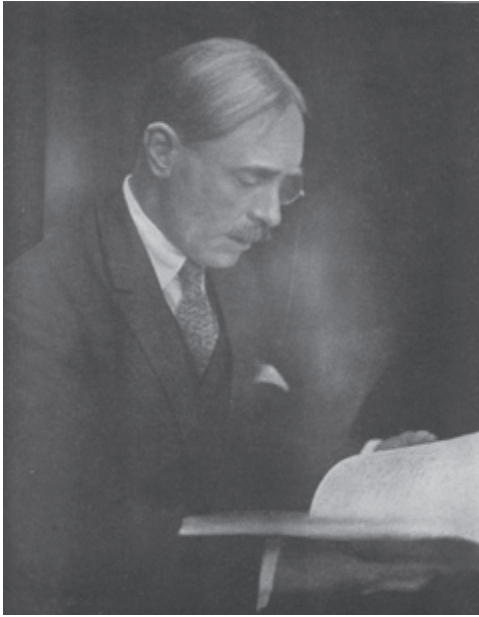


Paul Valéry (1871–1945)



Als het beeld dat van hem bestaat klopt, dan werden foto's voor Paul Valéry pas interessant als ze zijn beeltenis droegen. De vier delen van zijn verzameld werk in de *Pléiade* kunnen het zonder afbeeldingen stellen – met uitzondering van het auteursportret op de witte kartonnen hoes. Natuurlijk houdt een vroeg-twintigste-eeuwse *homme de lettres* zich niet bezig met foto's – maar bij Valéry is er meer aan de hand: hij moest zijn onderwerpen volledig op zichzelf kunnen betrekken. In de eerlijkste en pijnlijkste tekst die over zijn leven en werk bestaat, schrijft Emil Cioran dat Valéry de verbazing die het spektakel van zijn eigen geest bij hem veroorzaakte, nooit

te boven is gekomen. Voor hedendaagse lezers – en zeker ook voor Cioran – is dat een negatieve en tragische vaststelling: de geest is immers een moeras waarvan de wereld zelf de drooglegging verhindert. Of, in kranten-taal: denken maakt niet gelukkig. Echter niet voor Valéry. 'Ik beken', schrijft hij, 'dat ik een idool van mijn geest heb gemaakt, maar ik heb er nooit een ander kunnen vinden.'

Een foto van jezelf onder ogen krijgen, is als kijken in een spiegel die wordt geruggensteund door het zilver van de Geschiedenis. Er is tijd voorbijgegaan, al zijn het dan slechts enkele seconden, en die tijd vraagt maar één ding: ben ik veranderd? Niet de verplichting om je leven te veranderen wordt opgelegd, zoals het in Rilkes gedicht 'Archaischer Torso Apollos' luidt, als wel de dwang om na te gaan of het is veranderd – en dan vooral: of je zelf voor die verandering verantwoordelijk bent geweest. De droom van Dorian Gray – het portret laten verouderen in plaats van het origineel – is een oppervlakkige schijnoplossing: het verouderingsproces en de verstreken tijd worden op dezelfde manier zichtbaar, alleen op een andere plaats. En ook in dit geval vraagt die tijd hoe we haar gebruikt hebben, en of we iets van ons leven hebben gemaakt, samen met het verglijden van de tijd van de wereld.

Hoe zou dat bij Valéry gegaan zijn? Hij heeft het zelfportret alleszins niet uit zijn leven gebannen. Als een charmezanger beschikte hij over kaarten met zijn foto erop,

die hij gedicaceerd de wereld rondstuurde. Zoals in 1924, aan de moeder van de vrouw op wie hij verliefd was: 'à Madame Thérèse Pozzi, affectueux et reconnaissant souvenir, Paul Valéry'. Valéry was niet bang voor zijn portret, in ieder geval niet openlijk, zoals Balzac; hij cultiveerde het evenmin op een nostalgische manier, zoals Benjamin; en hij gebruikte het ook niet om zijn vreemde levenswijze te funderen op een mooie autobiografie, zoals Barthes. Wellicht kan het portret van Valéry als zijn 'logo' worden beschouwd. Al op zeer vroege leeftijd, schrijft Cioran, ten tijde van *L'Introduction à la Méthode de Léonard* (1895), was Valéry als schrijver 'op een perfecte manier rijp': 'het corvee om zichzelf te verbeteren, om vooruitgang te boeken, is hem op emblematische wijze bespaard gebleven.' Dat komt omdat Valéry een bewustzijn heeft gecreëerd dat onveranderlijk naar de werking van zijn geest heeft kunnen kijken – zoals God tijdloos en onaantastbaar, maar zonder het geringste verlangen om in te grijpen, naar de wereld kijkt. De wolken die in de hemel van deze God hangen, staan in de vier Pléiade-delen; het schrijversportret is als de noodzakelijke en sterfelijke afgezant op aarde – belangrijk slechts voor moeders en stofwikkels.

Het sleutelmoment in zijn biografie bevestigt dat. In 1892, Valéry is dan 21, beleeft hij een crisnacht in Genua, omdat de onbeantwoorde (en onuitgesproken) verliefdheid op een jonge weduwe ondraaglijk is geworden. Tijdens die nacht heeft hij besloten om zijn leven radicaal te veranderen, door zowel de liefde als de poëzie de rug toe te keren. Alle dagen van zijn leven die volgen op deze doorwaakte nacht van paniek en angst zal Valéry om vier uur 's ochtends laten beginnen, zodat hij nog voor zonsopgang zoveel mogelijk gedachten kan noteren. Toen is over zijn

leven beslist, niet in de eerste plaats omdat zijn geest tot een spektakel werd gemaakt, maar omdat hij zijn ziel als het ware onvoorwaardelijk aan zijn bewustzijn verkocht. Op de munten die bij deze transactie werden gewisseld, prijkte het silhouet van Valéry; de gok die ermee gepaard ging, was de veronderstelling dat zijn denken zijn geest tot een universele *Geest* zou kunnen maken, die als voorbeeld en onuitputtelijk boek voor de hele mensheid zou kunnen dienen. Getuige de vele auteurs die Valéry's zinnen als motto of als breekijzer hebben gebruikt, heeft de gok toch voor een deel goed uitgepakt.

Ook de kunsttheorie die hij vervolgens, na die Genuaanse nacht, heeft ontwikkeld, is eigenlijk niet meer dan een doordruk van dit zelfbeeld, gebaseerd op zelfkennis en productieve introspectie. Adorno heeft de esthetica van Valéry waarschijnlijk nog het beste samengevat: 'De mogelijkheid om kunstwerken van binnenuit te zien, in hun logica als artefacten, als dingen die gemaakt zijn – een eenheid van actie en reflectie die zich niet verschuilt achter naïviteit, maar evenmin probeert om concrete eigenschappen op te lossen in een algemeen concept – is waarschijnlijk de enige vorm waarin esthetiek nog mogelijk is.' Kunst moet, met andere woorden, een bewustzijn tonen zonder er op welke manier dan ook door bedrukt of verstikt te worden. Wat op het spel staat, is de onderlinge relatie tussen dit bewustzijn en het altijd onvoltooide 'eindresultaat'.

Slechts één keer heeft Valéry uitgebreid over fotografie gesproken – het betreft een lezing aan de Sorbonne, gegeven op 7 januari 1939, ter ere van de honderdste verjaardag van de fotografie. De tekst ervan is niet in Valéry's verzameld werk opgenomen – onverklaarbaar, of het zou om een laatste wilsbeschikking moeten gaan, omdat de

auteur de tekst niet bij zijn levenskeuzes vond passen. Hij betoont zich hier nog meer dan elders een gelegenheidsspreker, die bereid is om over alles en voor elk publiek te spreken, ook al sluipen er daardoor inconsequenties en paradoxen in zijn oeuvre naar binnen. De lezing is een aaneenschakeling van als loftuitingen gemaskerde uitspraken over de jarige fotografie, en leest als een opsomming van de clichés van de twintigste-eeuwse fotografietheorie. Het is niet eenvoudig om er niet in mee te gaan: elke redenering vraagt aanvankelijk om onmiddellijke instemming, en meteen daarna om geërgerde afkeuring – Susan Sontag heeft Valéry bijvoorbeeld in een voetnoot van haar *On Photography* flink tegengesproken.

In elke nieuwe gedachte van zijn lezing schrijft Valéry de fotografie een beetje winst toe, die ten koste is gegaan van een ‘oudere’ kunst of geesteswetenschap. Een foto toont ons dat we niet gezien hebben wat we meenden te zien, en bedreigt zo de oude taak van de filosofie; de fotografie heeft de beschrijving in de literatuur overbodig gemaakt; de uitvinding van Daguerre heeft een revisie van alle waarden van de visuele kennis met zich meegebracht; er bestaat nu een demon van de fotografie die de historiografie blijvend heeft veranderd – en die alles wat niet gefotografeerd kan worden, tot literatuur heeft gemaakt – tot verzinselfjes, verhaaltjes, gepraat en geschrijf. Valéry lijkt zijn publiek – de Académie française – te willen waarschuwen: de fotografie heeft de letteren niet rijker gemaakt. Hun domein is ingeperkt en hun aanspraken zijn kleiner geworden. De interventie van de fotografie heeft een ‘nieuwe ongerustheid’ geïnstalleerd, en vraagt om een ‘nieuwe reactie’.

En toch – wie de tekst herleest ziet Valéry in elke zin twijfelen en glimlachen om wat

hij zegt; vraagtekens, bijwoorden, dubbelzinnigheden en kleine tegenstrijdigheden doen vermoeden dat hij beseft dat hij niet in waarheden en zekerheden handelt. ‘Ik geloof niet in het onderzoek naar oorzaken,’ zegt hij. ‘In de materie waarover we hier spreken, zal men nochtans altijd oorzaken weten te vinden. Ik beperk me tot het fotograferen van een toevalligheid.’ De ironie schuilt hier in het feit dat hij dat net *niet* doet, een foto maken van de fotografie. Het oog van zijn bewustzijn sluit alles op in de ruim bemeten kooi van zijn geest, en pas wanneer de prooi alle hoeken van de cel heeft opgezocht, wordt de deur weer op een kier gezet. Toch is Valéry op een ongebruikelijke manier afstandelijk wanneer hij met de fotografie speelt. Het spel resulteert niet in typisch *valériaanse* gedachten, maar eerder in een weinig enthousiaste verkenningsvlucht over het landschap van de fotografie, in een vliegtuig dat zich siert met feestelijke slingers en met de Franse vlag, maar voorbijtrekt met ironisch dedain als op automatische piloot. Dit doet vermoeden dat het niet onrechtvaardig is dat Valéry de toegang tot het pantheon van fototheoretici werd ontzegd. Hij wilde een foto niet anders zien dan als gestolde feitelijkheid, en dus als iets dat zijn bestaansgrond en zijn wereldbeeld misschien niet bedreigde, maar dan toch tegensprak. Hij beschouwde de fotografie als een verdoofd bewustzijn dat het ontstaansproces en de beweeglijkheid niet zag, maar meteen vermoordde – alsof men zijn ogen tijdens de slaap heel kort opent, en meteen daarna weer voortslaapt, zonder dat het invloed op de droom heeft gehad.

De lezing wordt met een retorische vraag besloten: ‘Zou men het Universum niet moeten definiëren als een eenvoudig product van de middelen waarover de mens in elk tijdperk beschikt om voeling te krijgen met oneindig

gevarieerde of veraf gelegen gebeurtenissen?’ Het is duidelijk dat voor Valéry, in 1939, honderd jaar na haar ontstaan, de fotografie slechts een bescheiden middel bleef. Als we nu kijken naar een portret van hem – of naar een foto in het algemeen – is het om allerlei redenen veel moeilijker geworden om dat te doen met dezelfde ironische relativering van het beeld, laat staan met hetzelfde vertrouwen in de macht van de menselijke geest.

Walter Benjamin heeft geschreven dat het kompas het ideale embleem voor Valéry zou zijn, ook omdat portretten en oogopslagen van hem altijd van een spanning getuigen die eveneens eigen is aan het zoekende kompas. En het is inderdaad alsof de naald van zijn bewustzijn steeds een evenwicht en een juiste richting heeft gezocht tussen de polen van de wereld en de bewegingen van zijn geest. Er is weinig dat hem niet tijdelijk uit het lood heeft kunnen slaan en hem van windrichting heeft doen veranderen, maar foto's hebben het kompas van Paul Valéry nooit wezenlijk kunnen verstoren. Het is afwachten of er op het tweehonderdste

jubiläum van de fotografie een *homme de lettres* wordt gevonden die dezelfde feestelijke redelijkheid tentoonspreidt – en die zich op dezelfde manier laat fotograferen.

Literatuur

- Paul Valéry, ‘Discours du centenaire de la photographie’, 1939, meest recentelijk verschenen in: *Etudes photographiques*, nr. 10, 2001
- Paul Valéry en Cathérine Pozzi, *La Flamme et la Cendre. Correspondance*, Gallimard, 2006
- Walter Benjamin, ‘Paul Valéry’, 1931, opgenomen in: *Gesammelte Schriften*, Suhrkamp, 1980
- Susan Sontag, *On Photography*, Farrar, Straus & Giroux, 1977
- Emil Cioran, ‘Valéry face à ses idoles’, 1970, opgenomen in: *Oeuvres*, Gallimard, 1995
- Theodor Adorno, ‘Valéry’s Abweichungen’, 1960, opgenomen in: *Noten zur Literatur*, Suhrkamp, 2002